

ISSN 1852 - 4915

ANTI



Anti, Nueva Era, Documentos de Trabajo 12, Diciembre 2024.





Ceramio Kukama Kukamiria, Padre Cocha, río Nanay, Distrito Punchana, Provincia de Maynas, Departamento Loreto, Perú. Tema: Chullachaqui. Anónimo. Col. SUTUNAP, 2023.

Diseño de edición: Ana Rocchietti

<http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord>

ANTI

**Nueva Era, Documentos de Trabajo,
Año 5, Volumen 12, Diciembre, 2024.**

ANTI - Documentos de Trabajo es una extensión especializada de la Revista central. Se publica con la finalidad de presentar trabajos sobre temática andino-amazónica por expertos y sin límite de espacio. Su dirección virtual es gentileza de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina. Ruta Nacional 36, Km 601, Río Cuarto, Provincia de Córdoba, Argentina. Ruta Nacional 36, Km 601, Río Cuarto, Provincia de Córdoba, Argentina. <https://www.unrc.edu.ar/>

Número 12: Pp. 34.

Dirección postal Salta 1363 – 8 C. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. CP. 1137, Argentina, e – mail de la Revista: revista.anti.cip@gmail.com

Atención UNIRIO plataforma OJS:

<http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord>

**Los artículos reflejan exclusivamente la
opinión de los autores y son sometidos a
arbitraje experto.**



Dirección Editorial General: Ana Rocchietti (CIP)

Directoras editoriales

Alicia Lodeserto (CIP) y María Laura Gili (CIP)

Secretaria Editorial

Francisco Jiménez (CIP)

Consejo Editorial

María Andrea Runcio (CIP)

Yanina Aguilar (CIP)

César Borzone (CIP)

Romina Núñez Ozan (CIP)

Flavio Ribero (CIP)

Denis Reinoso (CIP)

Ariel Guillermo Ponce

Colaboradores

Asistentes de Diseño: Oscar Basualdo (CIP), Luis Alaniz (CIP)

7. EDITORIAL

Alicia Lodeserto

9. CHULLACHAQUI DE LA SELVA

Ana María Rocchietti

30. NORMAS

33. ETICA APLICADA

CHULLACHAQUI DE LA SELVA

Ana María Rocchietti

Centro de Investigaciones Precolombinas

anaau2002@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0516-9297>

Resumen

Este Documento de Trabajo es un ensayo que presenta el arte Kukama Kukamiria contemporáneo, pueblo originario de Loreto, Perú, deteniéndose en un diseño cerámico, de creación reciente, que interpreta el significante “Chullachaqui” (duende o espíritu de la selva, desaparecedor de personas). Al respecto ofrece algunas reflexiones sobre el arte amazónico originario y popular en su contemporaneidad estética.

Palabras-clave: Arte amazónico; Chullachaqui; significante fantástico; contemporaneidad estética.

Abstract

This working paper is an essay that presents the contemporary art of the Kukama Kukamiria, an indigenous people of Loreto, Perú, focusing on a recently created ceramic design that interprets the signifier “Chullachaqui” (goblin or spirit of the jungle, disappearing people). In this context, he offers some reflections on the original and popular Amazonian art in its aesthetics contemporaneity.

Keywords: Amazing art; chullachaqui; fantastic significance; aesthetic contemporaneity.

Resumo

Este documento de trabalho é um ensaio que apresenta a arte contemporânea Kukama Kukamiria, um povo indígena de Loreto, no Peru, focando-se numa criação cerâmica recente que interpreta o símbolo “Chullachaqui” (goblin ou espírito da floresta, pessoas que desaparecem). Neste sentido, são apresentadas algumas reflexões sobre a arte amazônica original e popular na contemporaneidade estética.

Palavras-chave: Arte amazônica; Chullachaqui; significado fantástico; contemporaneidade estética.

“Quien hoy en día va a una comunidad rural en el bosque amazónico para dedicarse a una investigación antropológica, sociológica, botánica, médica o cualquier otra o quien visita tal comunidad para promover proyectos de desarrollo en cualquier campo que sea –productivo, educativo, sanitario, organizativo- se ve confrontado con una realidad. socio-cultural que no se deja unívocamente calificar de indígena o mestiza. Elementos socio-culturales de origen indígena y de origen nacional y mestizo se entremezclan intrincablemente en un presente – en una forma actual de sociedad- que los términos de “indígena” o “mestiza” o “colona” no nos ayudan a comprender. Partiendo de la hipótesis de que detrás de la gran variedad de configuraciones socio-culturales locales, en el ámbito de la población selvática – subsumiendo también los aspectos llamados “étnicos”- existe una serie de características genéricas comunes a todas ellas y que las distinguen, en su conjunto, de la sociedad urbana de tipo “occidental”, hemos acuñado el término de “sociedad bosquesina” para designar este “tipo de sociedad” distinto de la sociedad urbana, capitalista y neo-liberal...”

Gasché, (2007: 82).

“Resulta importante historizar el imaginario construido desde y asumido en los espacios urbanos, no obstante, reviste de igual o mayor importancia –por el reto que esto supone- el reconstruir los imaginarios que las diversas publicaciones originarias han construido de sus respectivas otredades (publicaciones urbanas, colonos, misioneros, funcionarios estatales, antropólogos, etc.).”

David Velásquez Silva (2019: 9).

“Toda esta ciudad [Iquitos] y los ríos son indígenas.”

P. Miguel Fuertes O.S.A (com. pers., julio 2024).



Chullachaqui cerámico Kukama Kukamiria. Col. Sindicato Único de Trabajadores de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (SUTUNAP).

Fotografía de la autora.

Introducción

Existe una creencia en la selva amazónica del Perú en un personaje mágico, extraordinario, “encantado”: el Chullachaqui (también Shapshico). Dicen que es un duende o espíritu que habita en la selva, desaparecedor de personas de cualquier edad y sexo que habita en la selva. La palabra con que lo nombran habitualmente –tanto en la ciudad como en el campo– es quechua.¹ Es un personaje diferenciado respecto a las almas de los difuntos o, también,

¹ Lo cual indica la importancia de la afluencia de nacidos serranos hacia la cuenca amazónica, especialmente en tiempos de florecimiento extractivo regional como de crisis económica nacional (Cf. Guerrero 2017).

alma de un muerto atormentado que vagabundea por el bosque (“Tunchi”) o el pájaro que clama llorando por su madre (“Ayaymama” o urutaú²).

Es casi monstruoso: lo imaginan cojo, verde, con gran pene y orejas puntiagudas. Cuando va a desaparecer a alguien -a quien encuentra por casualidad en el bosque o a quien busca intencionalmente- no se muestra tal cual es sino que asume una forma humana que se corresponde con quien más ama el elegido o elegida. Le habla y lo va llevando hacia lo profundo del monte de árboles (llamado “montaña” en Perú) y ya no retorna más. Es una desaparición no cruenta pero irreversible.

Escuché el relato por vez primera a un amigo entrañable –amazónico pero no indígena- que asignó el sucedido a miembros de su propia familia³. En su caso, una niña. No retornó nunca.

Este artículo está referido a las piezas cerámicas (todavía escasas) Kukama Kukamiria que lo reproducen de manera hasta cierto punto estandarizada y aprovecha la ocasión para ofrecer reflexiones sobre el arte etnográfico. ¿Existe una imaginación específicamente amazónica? ¿Qué cosas pueden transformarse en arte?

Historia de la selva

La prehistoria de la selva es prácticamente desconocida. El inmenso humedal amazónico destruye huellas y vestigios. Por lo tanto es mejor remitirse a los tiempos de la penetración española que tanta imaginación turbulenta ha dado a la literatura y a la cinematografía: Francisco de Orellana en 1542, Pedro de Ursúa en 1559, Capitán Palacios en 1637 (¿?), Pedro de Texeira en 1637 (Cf. San Román 1994). Éste último era portugués y entró desde lo que actualmente es el Brasil. La Amazonía del Chullachaqui loreto fue frontera entre dos imperios enemigos en disputa por el territorio sudamericano (España y Portugal). Después entraron los jesuitas desde Quito –se afincaron en los ríos Marañón, Napo, Amazonas- y los franciscanos desde Lima –con reducciones en el Huallaga y Ucayali- y dejaron una marca desigual en la región porque los originarios eran díscolos, fundamentalmente guerreros, afines a huir a la hondura de la selva o a degollar a los

² Nictibio urutaú.

³ Augusto Cárdenas Greffa.

extranjeros; entre ellos los Kukama, entre quienes proliferó una ideología milenarista y profética de probable fuente católica (Métraux, 1973; Regan, 1983; Marzal, 1984; Meliá, 1990; Reagan, 1977).

El extractivismo del caucho modeló el trópico de dos maneras perdurables: esclavizó a los originarios y acumuló fortunas inusuales entre los llamados “barones” (Taussig, 2009; Chirif y Cornejo Chaparro, 2009). Una porción importante sobre lo sucedido en esa época y su perduración como narrativa sobre los misterios y excesos en la selva pueden leerse dinámicamente en dos obras: *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. un estudio sobre el terror y la curación -- Crítica e interpretación* de Michael Taussig (2009) y *Después del caucho* de Alfredo Chirif (2017). En el primero se plantea el curso de una historia en la que se combina el terror, el curanderismo chamánico, el miedo de los colonos blancos a los originarios y simultáneamente la atracción que ejercía sobre ellos tanto actuar el poder (económico y político) como someterse a la curación y la depuración mágicas con chamanes que usaban [usan] ayawasca y toé⁴. El de Chirif es una compilación que busca el rigor histórico objetivo que ayuda a comprender la singularidad de esa parte del mundo y su constitución histórica.

Otras dos obras que no se pueden eludir son las editadas por el CETA (Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía Peruana): *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos* de Carlos A. Valcárcel y *La defensa de los caucheros* de Carlos Rey de Castro, Carlos Larrabure y Correa, Pablo Zumaeta y Julio César Arana. Tienen carácter documental y operan como réplica la una de la otra. En la primera, la introducción la escribe Alberto Chirif y en ella describe el proceso histórico de despojo a los originarios, la transformación industrial del siglo XIX y las luchas entre centralistas y regionalistas que no han terminado aún. Luego el libro transcribe el proceso judicial descrito por el juez que lo tuvo a su cargo: Carlos Valcárcel. En la segunda, una disertación de Andrew Gray -traducida del inglés por Alfredo Chirif y publicada por primera vez en ese volumen- reexamina las atrocidades del Putumayo, detalla los acontecimientos y lee las fuentes desde la perspectiva peruana que reclamaba esa región como propia mientras César Arana construía su imperio

⁴ Ayahuasca (liana): *Banisteriopsis ccai*. Toé (arbusto, también llamada flopriondo): *Brugmansia suaveolens*.

comercial del jebe. En Iquitos hay remanentes arquitectónicos y sociológicos de esa historia.

En una descripción del mundo rural amazónico, Gasché y Vela Mendoza destacan la forma de vida en la Amazonía a la que denominan “sociedad bosquesina” con tendencias autonómicas y relaciones con el medio y la sociedad nacional configuradas por la autoridad, la dominación cultural y el trasfondo del abandono, la minusvaloración tradicional de la gente amazónica y proyectos de desarrollo que degradan el ambiente natural.

Otro libro de indudable influencia para conocer y entender la Amazonía (pero ecuatoriana) ha sido *Más allá de naturaleza y cultura* de Philippe Descola (2012) quien sostiene que existe allí una *experiencia estructurante* (y también una *historia de las estructuras*) que anula la distinción entre naturaleza y cultura: los existentes, se agrupan de acuerdo con ella, en una relación de continuidad que se sostiene en el totemismo, el animismo, el analogismo, los colectivos, las naturalezas asociales y la metafísica de las costumbres.

Finalmente, es posible recurrir a la creencia en la Tierra sin Mal en tiempos relativamente recientes (entre 1969 y 1972) enlazada al milenarismo del mismo nombre y que narra Jaime Regan (2019) en un texto escenográfico de la destacada revista periódica *Amazonía Peruana* y que se resume a continuación.

Llega un visionario llamado José Francisco da Cruz (en realidad, José Nogueira) desde Minas Gerais impulsado por haber tenido visiones en las que Jesucristo le ordenaba organizar comunidades para adorar a la Cruz. Lo siguieron muchos Kukama y Omagua con la finalidad de alcanzar una Tierra sin maldad, en la que las chacras habrían de cultivarse solas y todos serían prósperos. El Mal significaba “sin pecados”. La plebe era guiada por niños proféticos y sacerdotes ordenados dentro de esta nueva iglesia. Terminó en fracaso económico, dispersión y partida del enviado de Cristo y acabó con la práctica de clavar una cruz en los poblados para adorarla. Da una idea de la susceptibilidad amazónica a lo maravilloso y su disponibilidad a seguir líderes visionistas.

Otras tres obras literarias (novelas históricas) de Mario Vargas Llosa no se pueden dejar de lado porque captan de manera pasmosa el habla de los amazónicos y porque plantean una ontología amenazadora de que continúan y amplían ficcionalmente la caracterización que

hacen del ambiente y la sociedad amazónica las obras de investigación científica mencionadas antes⁵: *La Casa Verde*, 1965; *Pantaleón y las visitadoras*, 1973; *El sueño del celta*, 2010. En ellas la realidad amazónica –trágica e irónica a la vez- emerge a partir de una erótica esencial, constitutiva en un contexto militarizado y cauchero con tortura y libido liberada.

En síntesis: la historización amazónica parece necesitar incursionar por lo extraordinario y esta semantización forma parte de la visión sobre la Amazonía que corre por todo el planeta. No obstante, puede sostenerse que los contrarios fundamentales no son la Naturaleza (diversa, peligrosa, excesivamente viviente) y la Cultura (salvaje, por afuera de las costumbres de las masas proletarias y burguesas del país centralizado en la costa limeña) sino la Naturaleza (la de la llanura aluvial del trópico boscosa) y la Historia⁶ (la experiencia vivida por pueblos originarios de comunidad, proletarios originarios y mestizos, migrantes llegados de todas partes para participar de un desarrollo traumático y frecuentemente mortífero).

Chullachaqui como arte

El tema principal de este ensayo es la conversión de una ensoñación, de una ontología espiritual -probablemente inventada- en arte por los artistas Kukama Kukamiria en el seno de los contrarios Naturaleza e Historia.

Supone que el Chullachaqui tiene la potencia significativa necesaria para incitar a que se manifieste una voluntad representativa con dimensión estética. Clasificar a un objeto como “arte” es aplicar una perspectiva que lleva al observador hacia el artista, su lugar y su tiempo. Por eso se puede aplicar, en este caso, una asignación etnográfica (por el origen de sus autores) y “popular” dado que la sociedad loreana de todos los estratos y estamentos participa de la creencia del Chullachaqui y de la compra de las esculturas. El estudio del arte es también el estudio del pensamiento tanto histórico como técnico de los artistas. Es más: historiza ese pensamiento y lo inscribe automáticamente en la contemporaneidad histórica de su región, de su nacionalidad y de su continente cultural: el latinoamericano.

⁵ Cueto (2011) la denomina “condena ontológica”.

⁶ Cf. Bensa, 2015.

El observador debe ser sensible al significante; el comprador popular lo es porque ha nacido en un mundo indígena (originario por lengua, por tradición, por ontología sociológica) y mestizo, a la vez propio y ajeno. No es lo mismo tener un pasado que tenerlo historizado (Bercovich, 2024), es decir, activado de manera tal que intensifique la comprensión sobre qué, quién y cómo se “es”.

El Chullachaqui es un potente significante amazónico. Homólogo del significante “selva”⁷. Casi es lógica esa correspondencia porque el duende no podría ser urbano. Él habita en la profundidad de la maraña vegetacional pero no en el agua fluvial.

La imaginación en torno a su apariencia y su transformación se apoya en las siguientes características: camina (con cojera), se aparece de repente pero transformado en un ser “real” (pariente o amante del que va a desaparecer); no se aclara que intención tiene la desaparición. Por ejemplo, no se le achaca que sea devorador ni que haga que los animales devoren al desaparecido; no se le asigna carácter de “señor de los animales” ni de las plantas. Por lo tanto, el desaparecido no parece infringir un territorio exclusivo que pertenece al espectro. Éste no se anuncia; si tiene premeditación el relato no la señala. El personaje va de lo fenoménico a lo fantasmal. Es un humano imperfecto y sexuado pero creado por el arte artesanal Kukama porque en los relatos no agrede sexualmente, no se reproduce genitualmente; no tiene descendencia. Es único (y posiblemente eterno). Es humano varón y su finalidad es apoderarse de humanos. Sólo eso. Quizá sea el morfema de la selva amazónica por cuanto la selva tiene que ser representada y no basta el inventario de especies ni la sensación de su densidad: requiere un “ser” que la habite. Para ser hábitat maravilloso tiene que ser fatalmente contenido por un humano mágico. Los humanos mueren (por las schushupe⁸, por los otorongos⁹). El Chullachaqui no muere.

Transitar por el bosque siempreverde tiene algunas cualidades: uno tiene la sensación de que lo siguen o lo miran desde algún lugar¹⁰ o presiente “presencias” sobredimensionadas porque el bosque vive, respira, transpira, busca la luz.

⁷ Interpretado de acuerdo con la teoría lacaniana del significante.

⁸ Lachesis muta,

⁹ Panthera onca.

¹⁰ Augusto Cárdenas dice: es porque las plantas respiran.

Chullachaqui sexuado

La creencia en el chullachaqui constituye una captura imaginaria en un contexto significativo (o de producción de significación). Transformado en arte pasa a tornarse un proceso perceptivo-cognitivo anclado en la intención del artista.

Los Kukama Kukamiria de Padre Cocha (Punchana, Provincia de Maynas, Departamento Loreto) son ceramistas guaraníes del Amazonas, procedentes del proceso de ocupación española de la región desde el siglo XVI y de la evangelización cristiana desde mediados del siglo XVII por jesuitas y franciscanos aunque con cierta autonomía que promovió el hecho de que su cultura popular-etnográfica no tenga demasiados elementos de esa religión (Marzal 1984). Ellos son los únicos ceramistas que han transformado el significante Chullachaqui en escultura. Es decir, lo han “encarnado” dando cuerpo tridimensional al fantasma. Las obras obtenidas a partir de un molde (son huecas) se completan con modelado y colocación de apéndices plásticos; luego le aplican pintura verde y brillo de copal. Se venden en el mercado de Belén o en las casas-taller del mismo Padre Cocha. En el Anexo se pueden ver ejemplares de estas obras que pueden clasificarse en contenedores (tinajas, tinajones, pequeños floreros), animales (que tienen función de alcancías) y esculturas con temas fantásticos (sirenas, bufeos). Esta cerámica escultórica es popular, le asignan poderes para enamorar o para evitar la mala fortuna (Rocchietti 2018, 2021, 2023 a y b, 2024 a y b; Rocchietti y Cárdenas Greffa 2022). El seductor-desaparecedor adquiere una ontología material que “realiza” la desmaterialización que asume en la selva. Y consume el tránsito desde narratividad oral a la forma del arte cerámico.

No es que estos ceramistas no modelen obras fantásticas que expresan la imaginación amazónica: hacen sirenas y bufeos. Ellas son concordantes con las creencias de los hombres de mar y de río: cantan y se llevan a los navegantes y pescadores a su reino del fondo del agua. Ellos, delfines de agua dulce que se pueden ver nadar y hacer piruetas en el río Nanay cuando éste se junta con el Amazonas, pueden transformarse en varones (siempre dos jóvenes y bellos) que acuden a las fiestas, encantan a las jovencitas y las embarazan antes de volverse al río y desencantarse. Sirenas y bufeos también son tema de las esculturas cerámicas kukama. Las elaboran desde hace por lo menos treinta años. En cambio, la representación del chullachaqui es reciente y todavía hay pocas en el mercado y ninguna en

la feria de artesanías en el Malecón Tarapacá, en Iquitos. En el Anexo, las figuras ilustran el tenor del arte cerámico general Kukama.

La fantasía desaparecedora es común en el ámbito ribereño e indígena¹¹. Por ejemplo, comparten la creencia de que en el fondo del agua existe un mundo invertido del que se encuentra en la tierra firme y las riberas con árboles frondosos que crecen al revés y donde viven los yacu-runas (palabra quechua: hombres del agua) que también son los dueños. Conviven con la yacu-mama, la gran boa que es madre del agua. Yacu-runas y yacu-mama arrastran al desprevenido hacia fondo desde donde ya no vuelve (Donayre Pinedo, 2002: 137 – 139)¹².

Arte

El hecho de que los kukamas se pusieran a hacer estas esculturas es lo que motiva este trabajo. Pero encuentra motivación en el interrogante sobre qué clase de arte es; sobre todo, porque identificar un arte implica varios estadios: 1. Compilar o formar una colección, 2. Encontrar las causas que le dan nacimiento en una época específica, 3. Proponer una clasificación de las obras, 5. Fundamentar su importancia y trascendencia histórica, 6. Asumir que la historia de las obras se correlaciona con la historia total (Cf. García Martínez, 1990).

Historizarlo implica establecer su origen y su evolución y, ante todo, identificar su existencia con la mentalidad y acontecimientos de su época. Su composición material (en este caso, barro arcilloso, antiplástico, molde, apliques modelados, pintura, copal para el brillo), los gestos técnicos del trabajo ceramista y el tema (el pensamiento que resuelve la forma y el pensamiento que resuelve la proyección fantástica del Chullachaqui) permiten

¹¹ La diferenciación entre ribereños e indígenas en la lengua común popular amazónica (el castellano) se corresponde con dos tipos de moradores de las orillas de los ríos de la cuenca peruana: los primeros son habitantes de caseríos mestizos o de indígenas no reconocidos como “comunidad nativa” (Padre Cocha es uno de ellos); los segundos, son pobladores de comunidad nativa. Unos y otros tienen planta parecida: casas alineadas junto a la costa o enmarcando la plaza central en donde también se emplazan las escuelas (inicial, primaria y secundaria actualmente).

¹² La productividad del pensamiento Kukama y su interioridad (consciente, inconsciente) implica la pregnancia del significante *desaparecer*. Para Lacan el imaginario poseía fuerza de ilusión y de seducción contrariamente a lo simbólico y lo real. El imaginario coincide con el significado en su teoría del signo, contraria y contradictoria con la saussuriana y con la lévi-straussiana (Cf. Cléro 2004).

fundamentar el argumento que lo consagra como arte. Por último, cada artista ofrecerá en su diseño, la versión personalizada que se suele designar “estilo” y que habrá identificarlo como tal.

Para estas operaciones de consagración existen varios obstáculos: la forma Chullachaqui es obtenida mediante los mismos materiales, técnica y estilos por varios ceramistas (pero puede que haya uno y sólo uno que lo inventara). Esto implica que no hay singularidad numérica de la obras como en el arte de galería. Ante el anonimato del diseñador no es posible indicar si es varón o mujer. Lo que induce su repetición como obra es el mercado popular (que incluye alimentos, vestimentas, herramientas, menaje, medicamentos, etc.). No obstante, es indudable que conjugan producción expresiva y transformación de materia o sustancia (de crudo a cocido) convergiendo mente y mano/cuerpo del artista mientras que su testimonio oral suele –pero no siempre- iluminar el sentido de este significante potente para los selváticos.

Aquí se hace significativa la denominación “sociedad bosquesina” con que Gasché connota esa vida (de las personas y de las cosas) en la ruralidad loretaña ya que su historia resulta –merced a esa identificación por el sociólogo- siempre originaria y original: la de la mezcla y la convivencia contemporánea. Desde ese punto de vista el “hecho de arte” comprende tanto el suceso (el diseño) como la estructura (el modelo interno) que lo ponen como arte en la existencia de esa historia total que es la Amazonía¹³.

Conclusiones

La naturaleza del Chullachaqui pertenece al ámbito del pensamiento fantástico; la representación cerámica se aloja en la producción artística cerámica de los Kukama Kukamiria de Padre Cocha, un paraje en el río Nanay, en la Amazonía loretaña. Su singularidad está en que la conversión del personaje legendario en obra de arte es muy

¹³ Compuesta de entrada y ocupación con misiones y encomiendas españolas y portuguesas, colonización y colonialismo virreinal y republicano, escándalo cauchero del Putumayo, factoría de recursos selváticos, descubrimiento del petróleo, intentos secesionistas, modernización tecnológica, colonialismo ecológico y biodiversidad alucinante (Cf. San Román 1994; Varese, 2004; Chirif 2005).

reciente ya que aparece en la colección de obras de esta procedencia data de un par de años atrás. Su inscripción en un “hecho de arte” no es solamente un impulso de un artista personal sino la realización de un significante con potencia inconsciente y fantasmática como para otorgar síntesis a la sociedad bosquesina en la selva rural. Una interpretación posible es que este significante desplaza un contenido probablemente amenazador como experiencia subjetiva: esa Naturaleza, pródiga en vida asimismo es pródiga en muerte. Es posible responder a las dos preguntas del comienzo: hay una imaginación específicamente amazónica; se proyecta en arte.

Referencias bibliográficas

- Bensa, A. (2015). *Después de Lévi-Strauss. Por una Antropología de escala humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bercovich, M. (2024). El valor del detalle. En Rosenblatt, S. (compiladora). *Malestar contemporáneo. Intervenciones desde el psicoanálisis*. Buenos Aires: Cascada: 125 – 154.
- Cléro, J. P. (2004). Conceptos lacanianos. En Zarka, I. Ch. (director). *Jacques Lacan. Psicoanálisis y Política*. Buenos Aires: Nueva Visión : 165 – 182.
- Cueto, A. (2011). Las novelas de Mario Vargas Llosa: una teología del poder. *Estudios Públicos*, 122: 575-588.
- Chirif, A. (2005). Biodiversidad amazónica y gastronomía regional. Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP), *Folia Amazónica*, Volumen 14, Número 2: 91 - 98
- Chirif, A. (2017). *Después del Caucho*. Lima: Lluvia Editores/CAAAP/IWGIA/ IBC.
- Chirif, A. y Cornejo Chaparro, M. (editores) 2009. *Imaginarios e imágenes en la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, IWGIA y Universidad Científica del Perú.
- Descola, P. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Donayre Pinedo, M. (2002). *Napoléon en la floresta*. Iquitos: Tierra Nueva.
- García Martínez, L. A. (1990). *Breve historia conceptual del Arte*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

- Gasché, J. (2007). ¿Para qué sirve el concepto de “sociedad bosquesina”? Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP), *Folia Amazónica*, Volumen 16, Número 1 – 2: 81 -87.
- Gasché, J. y N. Vela Mendoza (2011). Sociedad Bosquesina. Tomo I: Ensayo de antropología rural amazónica acompañado de una crítica y propuesta alternativa de proyecto de desarrollo. Tomo II: ¿Qué significa para los bosquesinos “autonomía”, “libertad”, “autoridad” y “democracia”? Iquitos: Instituto de Investigaciones de la Amazonia Peruana (IIAP) – Consorcio de Investigaciones Económicas y Sociales (cies) – Center for Integrated Area Studies, Kyoto University.
- Guerrero, F. (2017). Transformaciones territoriales en la Amazonía: indígenas, campesinos, fronteras y colonización. *Eutopía*, Número 12, diciembre : 7-21
- Marzal, M. M. (1984). Las reducciones indígenas en la Amazonía del Virreinato Peruano. *Amazonía Peruana*, Volumen 4, Número 10, marzo: 7 – 46.
- Meliá, B. (1990). A Terra sem Mal dos guaraní. Economía e profecía. *Revista de Antropología*, Volumen 33: 33 – 46.
- Métraux, A. (1973). *Religión y magias Indígenas de América del Sur*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Regan, J. (1983). *Hacia la Tierra sin Mal*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía Peruana.
- Regan, J. (2019). Idea milenarismo Tupi-Guaraní en la Amazonía. *Amazonía Peruana*, Volumen XVI, Número 32: 39 – 59.
- Rey de Castro, C.; Larrabure y Correa, C.; Zumaeta, P. y Arana, J. C. (2005). *La defensa de los caucheros*. Iquitos: Monumenta Amazónica. CETA.
- Rocchietti, A. M. (2018). Pasaje Paquito en Belén. Departamento Loreto (Perú). En Brasil Meia, A. G. (Organizador), *Filosofía y Religión. Fenómeno religioso no mundo (pós) secular*. Porto Alegre, Brasil: ABEC: 328 – 338.
- Rocchietti, A. M. (2021). Encanto animal. *Anti*, Nueva Era, 18(1): 116 – 141.
- Rocchietti, A. M. (2023 a). Cerámicas Kukama Kukamiria. Análisis de una ilusión. *Anti*, Nueva Era, Año 4, número 20, junio: 108 – 141.

- Rocchietti, A. M. (2023 b). Arte amazónico: ¿qué es un artista? *Anti*, Nueva Era, Documentos de Trabajo, año 4, número 11, agosto: 69 – 92.
- Rocchietti, A. M. (2024 a), Arte Kukama Kukamiria. *Anti*. En prensa.
- Rocchietti, A. M. (2024 b). Kukama Kukamiria: la violencia de la interpretación. En D. Michelini, *Responsabilidad, solidaridad y convivencia democrática*. Río Cuarto: Ediciones del Icala: 257 -266.
- Rocchietti, A. M. y Cárdenas Greffa, A. (2022). Arte amazónico: dos obras. *Anti*, Nueva Era, año 3, número 9, julio: 25 – 36.
- San Román, J. V. (1994). *Perfiles históricos de la Amazonía Peruana*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.
- Taussig, Michael 2009 [1946]. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. un estudio sobre el terror y la curación -- Crítica e interpretación*. Bogotá: Editorial Norma.
- Valcárcel, C. A. (2004). *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. Iquitos: Monumenta Amazónica. CETA.
- Varese, S. (2004). Witness to sovereignty. essays on the indian movement in Latin America. Oklahoma: The University of Oklahoma Press.
https://www.academia.edu/53168667/Witness_to_Sovereignty
- Velásquez Silva, D. (2019). Introducción. Historia de la Amazonía Republicana: una necesaria reflexión bicentenaria. *Amazonía Peruana*, Volumen XVI, Número 32: pp. 7 – 10.

ANEXO: Arte cerámico Kukama Kukamiria

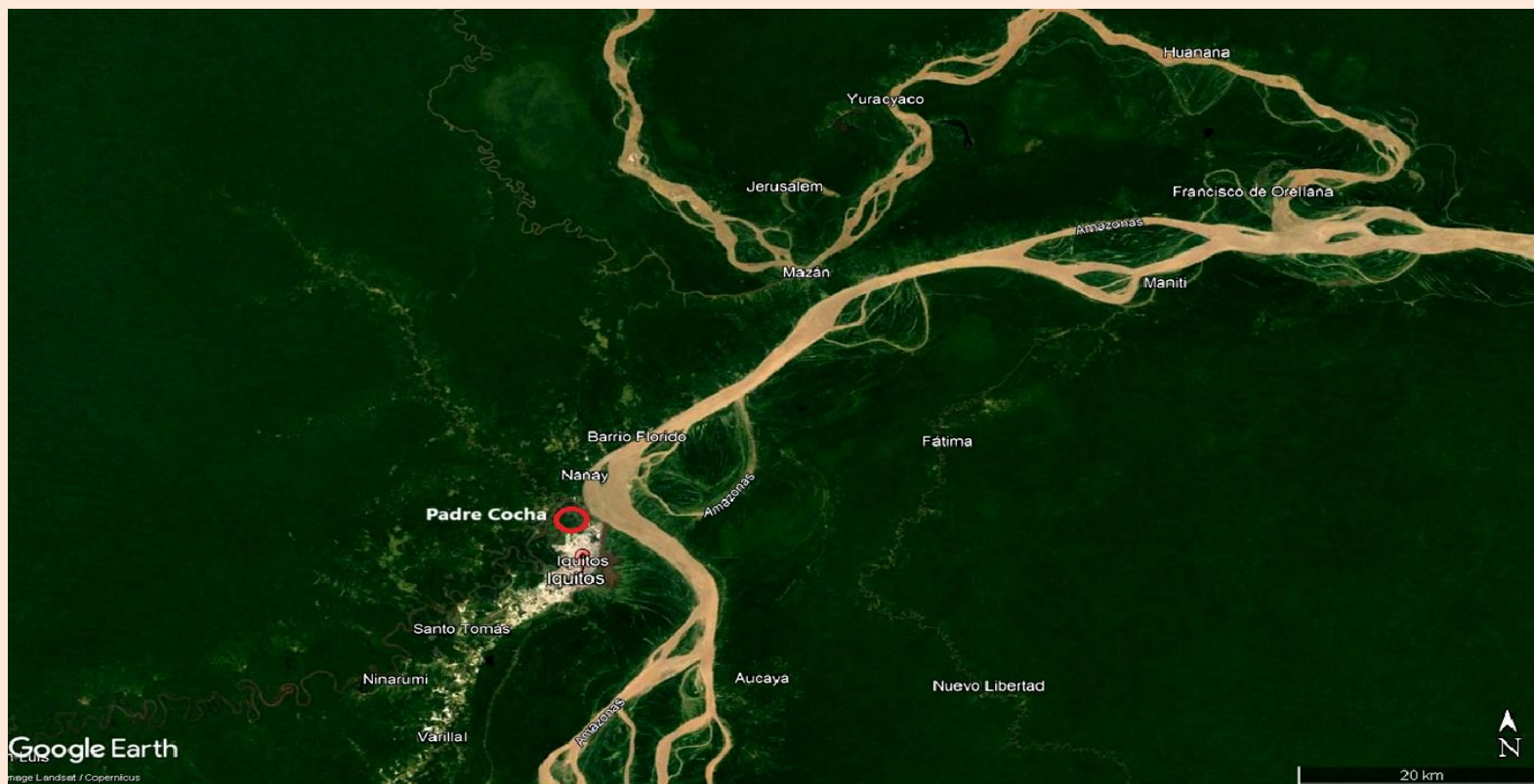


Figura 1. Ubicación geográfica.



Figura 2. Río Nanay a la altura del puente carretero. Fotografía de la autora.



Figura 3. Caimán cerámico. Variaciones naturales: caimán blanco (Caimán cocodrilus), caimán negro (melanosuchus niger), yacaré (Caimán yacaré). Anónimo. Col. AMR.
Fotografía de la autora.



Figura 4. Ceramios Kukama Kukamiria. Contenedores. Anónimos. Col. AMR.

Fotografías de la autora.



Figura 5. Ceramios Kukama Kukamiria. Animales-alcancías. Anónimos. Col. AMR.
Fotografías de la autora.



**Figura 6. Ceramios Kukama Kukamiria. Animales y Chullachaqui (rostro).
Anónimos. Col. AMR. Fotografías de la autora.**



**Figura 7. Ceramio Kukama Kukamiria. Juan Lorenzo Arahuari. Col. AMR. Sirena.
Fotografía de la autora.**

